DOI:10.13574/j.cnki.artsexp.1987.02.011

楚楚胡乐入汉声

——谈龟兹乐对汉族音乐的影响

陈 洛

我国西部边陲的新疆及广大中亚地区，古时称作西域。“西域”之词在漫长的中国历史中并不陌生，它是中国文化艺术的盛集地之一。古代泛称西域各族为“西胡”。因此，西域音乐也被称为“胡乐”、“胡声”，它包括龟兹、高昌、疏勒、于阗、悦般、伊州等少数民族地区的音乐，其中龟兹乐影响最大，所以在西域音乐中占有相当重要的地位。以隋朝九部乐为例，七部外族音乐共三十九曲，龟兹乐就占了二十曲，可见龟兹乐影响之大是其它所不及的。

古代的龟兹，即现今新疆维吾尔族自治区的库车一带，地理位置居于当年丝绸之路的要冲，是一个“气序和，风俗质”（据《大唐西域记》），经济比较发达的地方，早在公元五世纪，已成为西域音乐文化的中心。自古以来，龟兹人民就有能歌善舞的优良传统，且技术卓著、盛名于世，在西域、中原乃至亚洲及东欧都有着重大而深远的影响。说得确切一点，龟兹乐就是今库车地区的音乐舞蹈的总称。

龟兹乐的历史渊源流长，上溯公元前的西汉，下达宋元之间。据文献记载，公元前138年，汉代的张骞出使西域，已从龟兹带回《摩诃兜勒》乐曲和横笛等乐器，再从目前库车一带残存的几处大约在公元三世纪前后开凿的佛教石窟壁画来看，千姿百态的人物画琳琅满目，各种造型的乐工形象比比皆是，反映出的乐器不下三、四十种。通过这些，我们多少可以窥见古代龟兹乐的一些基本状况。

龟兹乐何时传入汉族地区呢？据《隋书·音乐志》载：龟兹乐“起自吕光灭龟兹（公元382年），因得其声。吕氏亡，其乐分散。后魏平中原，复获之。其声后多变易。”《太平御览》引《乐志》还记载吕光在战后把龟兹的乐曲和一个完整的龟兹乐队带回中原，此乐队共二十人，乐器十五种。按上所述，龟兹乐是这个时候开始传入中原的。其实，龟兹乐传入中原远远早于这个时候。从西汉起，西域受汉政府管辖，龟兹与中原的关系已由疏渐密。汉初，与龟兹乐有血缘关系的北狄音乐（北狄指今蒙古、西伯利亚及我国甘肃、青海一带的民族）传入中原，给汉族音乐带来了一些龟兹音乐素材和表现形式。公元138年，汉武帝派张骞出使西域，带回了《摩诃兜勒》乐曲和龟兹的重要乐器——横笛。继后，还逐渐传入了龟兹的箜

篌和琵琶（指曲项琵琶）。《旧唐书·音乐志》云："箜篌……旧说亦依琴制，今按其形，似瑟而小，七弦，用拨弹之，如琵琶。竖箜篌，胡乐也。汉灵帝好之，体曲而长，二十有二弦，竖抱于怀，用双手齐奏，俗谓之擘箜篌"。这说明龟兹乐在汉代已流入中原。至于是否还有更早通过民间的途径传入，尚未见文献记载。但就当时龟兹乐在汉族地区的影响程度而言，这个可能性还是相当大的。

龟兹乐是在本地区民间音乐的基础上，广泛吸收了东、西方文化的精华发展而成的。它不仅具有独特的风格，而且有很高的艺术水平，达到了"管弦伎乐，诗善诸国"的境地。正因如此，它传入中原地区后，深受汉族人民的喜爱，上至宫廷，下至百姓，无不赞赏。龟兹乐对汉族音乐的影响是多方面的，下面且举几例说明之。

一、对汉代鼓吹乐的影响

鼓吹乐，是从汉代发展起来的，但并非中原的传统乐种。《乐府诗集》中刘瑊定军礼云："鼓吹未知其始也。汉班壹雄朔野而有之"。班壹，秦末人，因逃避战乱而到北方边疆地区，以放牧起家成了富豪，他"出入游猎，旌旗鼓吹，以财雄边"。何等威风的场面！这正是靠鼓乐所造成的气氛。鼓吹传入中原后。很快成为汉宫廷宴乐、军队出征或凯旋军乐的主要演奏形式，也用于嘉庆，奖赐等场面。《西京杂记》载："汉大驾祠甘泉汾阴，备千乘万骑，有黄门前后鼓吹"。鼓吹乐还有"鼓吹"与"横吹"之分。"鼓吹"且不多论。汉初横吹即横笛，后渐发展成一种演奏形式之泛称。它先兴于西域（主要是龟兹），《晋书·乐志》云"胡角者，本以应胡笳之声，后渐用之《横吹》"。又云："横吹有双角，即胡乐也"。据文献记载，横吹确是从龟兹等地传入的殊方音乐，由于深得封建统治者的喜爱，所以在汉初时很快便兴起了。横吹一般为军中马上之乐，由鼓、角、横笛等组成，所以以亦称鼓角横吹，有时还加上筚篥与排箫。从乐队编制来看，龟兹乐已与汉族音乐触为一体。横笛、筚篥均为龟兹乐器，鼓、排箫为汉族乐器，角也来源于北方游牧民族。横吹的最初曲调，大概在汉武帝时由音乐家李延年根据张骞从龟兹带回的《摩诃兜勒》乐曲素材创作的。名曰《新声二十八解》（见《晋书·乐志》）。此曲由《黄鹄》、《陇头》、《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》等二十八首乐曲联缀而成，也有人称之为《汉横吹曲二十八解》。整个曲调以浓郁的龟兹风味为主，同时融进了不少汉族的民间音乐素材。在后来创作的一些横吹曲中，如描写"十五从军征、八十始得归"的《紫骝马》和《木兰辞》等，龟兹音调也明显可见。说明龟兹乐对汉族音乐的影响程度之大。

如上所述，汉族的鼓吹乐，不但使用了龟兹的横笛、筚篥作乐器，而且在曲调的运用上也大量吸收了龟兹乐的素材，使其丰富了表现力，从而成为上下喜爱，并适用于多种场合的新乐种。

二、对汉族调式音阶的影响

龟兹地处西域丝绸之路的孔道，长期以来受印度、波斯等国文化的熏染，这种外来音乐和本地民间传统音乐的揉合，逐渐形成了独特的调式音阶，并自成体系。这种调式音阶最初传入中原时，并无固定名称。公元568年(北周天和三年)，龟兹音乐家苏祗婆（只是别名，原名已不可究。"苏祗婆"为龟兹语智慧超人的意思）随突厥王后阿史那氏来到中原，将此种独特的调式音阶传至汉族地区，被时人暂称其为苏祗婆调式（当时尚无"调式音阶"这一概念，本文借用此名词，以作说明）。当时中原的广大汉族地区，从汉代"雅乐"相传下来都

是以黄钟一均，也就是说十二个调中都是以黄钟宫为首。而苏祗婆调式所用的则是“五旦”“七调”。据郑译在《隋书·音乐志》上所载：

一曰娑陁力　　华言平声，即宫声也。

二曰鸡识　　华言长声，即南吕声也。

三曰沙识　　华言质直声，即角声也。

四曰沙侯加滥　　华言应声，即变徵声也。

五曰沙腊　　华言应和声，即徵声也。

六曰般赡　　华言五声，即羽声也。

七曰俟利箑　　华言斛牛声，即变宫声也。

“五旦”即五均，相当于黄钟，太簇、姑洗、林钟、南吕五均。“七声”指每均有七声。每一声为主，均可构成一种调式。“五旦”、“七声”共35个调。开始，人们对这一理论并不理解，曾有“每恒求访，终莫能通”之说。周隋时期的著名音乐家郑译博学多识，精通音律，他既熟悉汉族民间音乐和宫廷音乐。又了解从西域各地传入的少数民族音乐，特别对风靡一时的龟兹乐进行细致的研究。他感觉龟兹乐与汉族音乐在音律上有明显的差异，但起先不晓其理论，后来通过向苏祗婆学习胡琵琶，才比较清楚地了解这种调式音阶理论的特殊音律和科学性。他认为如果汉族音乐能揉合苏祗婆调式音阶，表现力将更加丰富，于是，他便积极向皇上推荐，要求在汉族地区推广苏祗婆调式。后来，郑译和万宝常(隋代著名音乐家)以此种调式音阶理论为基础，推演出八十四调，即十二律旋相为宫，在十二宫中每宫可应用七种调式。合成八十四调。这样，汉族宫调理论发生了新的变革，打破了只能以宫声为调首的清规戒律，从而使汉族乐调逐渐繁复起来。

龟兹的苏祗婆调式自南北朝传入汉族地区后，得到了历代音乐家普遍使用和精心研究，它开辟的多种调式音阶转换的渠道，大大丰富了音乐的表现力。至今，在我国和日本，研究苏祗婆调式的仍不乏其人，在许多民间曲调中，苏祗婆调式音阶的运用仍清晰可见。所以，苏祗婆调式在汉族音乐中沿用时间之长，影响之广，推进之深，是理所当然的。

三、对隋唐燕乐的影响

燕乐，也称宴乐，它泛指统治阶级在宴会所应用的一切音乐。燕乐的内容，有相当一部分是反映封建统治者的思想意识和享乐生活。但由于燕乐形成于各族民间音乐丰富的营养基础上，所以仍有一部分保持着原有新鲜活泼的特征。隋初燕乐，曾设七部乐。《隋书·音乐志》：“始开皇初定令，置七部乐：一曰国伎（西京伎），二曰清商伎，三曰高丽伎，四曰天竺伎，五曰安国伎，六曰龟兹伎，七曰文康伎”。隋炀帝时，又增加疏勒伎和康国伎，并把文康伎改名为“礼毕”，称之九部伎。唐初，高宗仍称九部乐，但把“天竺”和“礼毕”两部去掉，增设“宴乐”和“扶南”（今柬埔寨）两部，贞观十六年，唐太宗又加了“高昌乐”，成为十部乐。到了唐玄宗时，燕乐获得很大发展，创作逐渐频繁起来，又演变并分为“坐部伎”和“立部伎”。据《新唐书·礼乐志》载：“分乐为二部，堂下立奏，谓之立部伎；堂上坐奏，谓之坐部伎。”在燕乐的发展过程中，龟兹乐起了很重要的作用。（1）在乐律方面，燕乐基本以龟兹乐律为主，是在苏祗婆琵琶八十四调的基础上，演变成为隋唐燕乐二十八宫调。从而确立了燕乐调式音阶的音律规范，成为燕乐创作的一般准则。（2）在音调的运用上，大量吸收了龟兹乐的音乐素材。由于龟兹乐的许多旋律和节奏富于特色，颇受广大汉族人民的喜爱，因而得到较多的应用。隋九部乐中的七部外族音乐共三十九曲、龟兹

乐就占了二十部。《通典》（卷一四六）说："自周隋以来，管弦杂曲将数百首，多用《西凉乐》，鼓舞曲多用《龟兹乐》。其曲度皆时俗所知也。"（3）在乐器方面，使用了不少龟兹乐器，如横笛、筚篥等。用手弹拨的四弦琵琶更为重要，在燕乐中担任主奏乐器。但是，燕乐毕竟还是建立在汉族民间音乐的基础上，以龟兹乐作为充实力量的，它在不断吸收外来因素中逐渐完美，具有相当的艺术价值。然而，燕乐的最高成就是大曲，以大曲为例，不但可以说明燕乐受龟兹乐影响的程度，也可以说明燕乐的发展状况。

燕乐大曲（以下简称大曲）是一种大型的歌舞形式，场面相当壮观。它是在唐代民歌，曲子以及诸多外来音乐因素的基础上，继承了汉魏以来清乐大曲的传统而发展起来的。在此以前，龟兹民族在与汉族的文化交往中，吸收了汉族音乐的一些特点，已创造了本民族的"大曲"并于天宝年间传入长安一带，受到当地人们的重视。燕乐大曲更是博采众长，兼收并蓄，既大量吸收民间曲调，又揉合"龟兹大曲"的养分，使其以"杂用胡夷里巷之曲"为特点发展起来。

大曲的舞蹈部分，融合了龟兹乐舞的许多特点。龟兹乐舞气氛热烈，节奏明快，动作柔美，给大曲提供了高度借鉴的可能性。唐杜佑《通典》中有一段比较重要的记载："皆初声颇复闲缓，度曲转急燥，……举止轻飙，或踊或跃，乍动乍息，跷脚弹指，撼头弄目，情发于中，不能自止。"又说："抃击其节也，情发于中，手抃舞蹈，听者因其声以节舞，龟兹伎人弹指为歌舞之节，亦抃之意也"。"抃"即鼓掌之意。从先于敦煌壁画的龟兹壁画上看，龟兹乐舞的许多动作和造型与燕乐歌舞大同小异，说明大曲中的确渗进了龟兹乐舞的精华。在曲调的运用上，对龟兹乐的借鉴更是屡见不鲜，《秦王破阵乐》就是汉龟音乐结合的典型。此曲在汉清商乐的基础上，大胆吸收了龟兹乐中的一些新颖的形式和感人的曲调因素，情节连贯，气势迫人，具有极强的表现力和高度感染力，使之名噪一时。《旧唐书·音乐志》云："自《破阵乐》以下，皆擂大鼓，杂以龟兹之乐，声震万里，动荡山谷。"《秦王破阵乐》之后所创作的大曲，都或多或少地掺进一些龟兹音乐因素，如《胡旋》、《胡腾》、《六么》等。尤其是白明达创作的《春莺啭》，鲜明的龟兹节奏风格和动人音调更是处处可见。在乐队的使用上，隋唐燕乐吸收了龟兹乐的伴奏乐器和伴奏形式。在清乐乐队中，采用琵琶和箜篌两种龟兹主要乐器。有时甚至同时使用琵琶、五弦琵琶、大小筚篥、腰鼓、铜钹等龟兹特性乐器，并与其他一些乐器组合，构成一个几乎完整的龟兹乐队。从敦煌220窟初唐"东方药师净土变"中的歌舞伴奏乐队图便可看出这些特点。可见龟兹乐对汉族音乐的渗透如此深入。

四、对汉族戏曲的影响

宋金时期，我国古典戏剧初步形成。元代，杂剧兴起，铸成我国戏剧史上的第一个艺术高峰。元杂剧在汉族地区的广泛流行和深入人心，是因为它具有深刻的现实题材，鲜明的人物形象、完整的戏剧结构、精美的唱词宾白，丰富的表演程式，这些都符合汉族特点，是前所未有的。在不到一百年的时间里，剧作竟达五百五十多篇，还不包括已失载的。戏曲的兴起和繁荣，固然有许多社会现象和文学方面的原因，但其中不可忽视的一点，是受到以龟兹为主的西域各兄弟民族音乐的影响，使得其更加完善。

戏剧源于带有故事情节的歌舞，早在汉代，已有了戏剧的萌芽，但剧情相当简单。据王国维认为，故事情节稍复杂的歌舞，是从西域歌舞中开始的，那就是"拨头"。这类歌舞，且演且唱、一戏八曲，形式上初具戏剧雏型。后来"拨头"逐渐成为一种歌舞戏的格式。王

国维认为："如果拨头与拨豆为同音异译，而此戏出于拨豆国，或由龟兹等国而入中国……"。从"拨头"的形式、节奏等方面分析，此戏形式应出于拨豆国，但却在龟兹获很大发展，然后传入中原，此种推理的可能系数相当大。

唐代伟大的诗人李白在他的《上云乐》一诗中，描写了一位西域民间艺人老胡文康带领他的徒弟来到长安献技的故事：

全天之西，白日所没。
康老胡雏，生彼月窟。
嶙岩容仪，戍削风骨。
碧玉炅炅双目瞳，黄金拳拳两鬓红。
华盖垂下睫，崇岳临上唇。
不睹谲诡貌，岂知造化神。
老胡感至德，东来进仙昌。
五色狮子，九苞凤凰。
是老胡鸡犬，鸣舞飞帝乡。
淋漓飒沓，进退成行。
能胡歌，献汉酒。跪双膝，立双肘。
散花指天举素手。

李白以其诗生动地描绘了一个民间艺术团体在都市街头演出的热烈场面。老胡文康，乃康国人士，他自小喜爱龟兹乐，曾多次到龟兹国旅行和演出，他在演出节目中大量融进了龟兹乐的音调、节奏、动作和表现形式。他在演出中，自扮神仙，门徒们有的化妆，有的戴假面具，装扮成各种飞禽走兽的形状，时而舞蹈、时而歌唱，形式活泼，气氛热烈，情绪起伏、诙谐幽默。既有歌唱、也有舞蹈、不时地略带几声道白，很富戏剧性。后来，先在长安，继而在许多汉族地区，类似的表现形式不断出现。到了宋代，这种有一定故事情节的民间歌舞与宫廷流行的大曲相结合，逐渐向戏曲音乐过渡，最先出现的宫本杂剧，就略带此种形式。后来的《道宫薄媚》，出现层次推移，戏剧性更强了。此外，龟兹的曲调，如《六国朝》等曲，都成了汉族戏曲腔设计的基本音调素材。因此，以龟兹为主的西域歌舞，尤其是象"拨头"那样带有故事情节的歌舞戏，以及龟兹乐的一些基本旋律，对汉族戏曲的形成和发展起到很大的作用。

总之，龟兹乐是我国少数民族丰富的文化遗产，它不仅在曲调上，乐器编配上，音乐结构乃至表现形式上对汉族音乐有很大的影响。同时，在音乐理论，音乐创作上也独树一帜，对整个中国音乐的发展起到积极的促进作用。至今，龟兹乐仍具有很高的研究价值，成为许多音乐史学家继续探索的重要课题。但是，我们要明确的一点是，龟兹乐对汉族文化影响，并不是说汉族音乐无生命力，被龟兹乐所取替，而是说明汉族音乐是在本民族文化的基础上所建立起来的高度繁荣，具有极强的吸引力和消化力。